CATMT0086B736

0009F

RASA

BRASSAÏ

Está lejos de ser una figura enigmática, este hombre que "posee más de dos ojos" (citando a Jean Paulhan), y quien es el mismo "ojo de París" (Henry Miller). No existe ningún gran misterio detrás de este famoso pseudónimo a no ser que sea el incidental que rodea al acto de creación: el misterio de su génesis. En el caso de Brassaï, el fotógrafo, se perciben dos corrientes de fuerza lanzadas por su obra - dos sabores fuertes que se complementan-.

Primero, el del agudo tratamiento selectivo y aún tierno de la luz y de la sombra; en segunda instancia, el sabor de la ciudad capital que adoptó como su Musa - París-. El es un hijo de París y en cierta forma el más fiel biógrafo de la ciudad.

©Digitalizado por el Museo La Tertulia - Biblioteca Nacional de Colombia

En 1923 (todavía se llamaba Gyula Halász), llegó a París como un pintor joven, fresco, con sus estudios en las Academias de Arte de Budapest y Berlín. Solamente tenía 24 años, y como tantos otros artistas jóvenes podía haberse descrito a sí mismo como un dotado, buen mozo y pobre. Pero la pobreza no significa el fin del mundo, cuando se tienen 24 años; como todos los demás se dedicó a hacerse una carrera. El París de entonces era mucho más un pueblo de lo que hoy es, lo que talvez explica la suave e inevitable conquista por parte de Brassaï. Cayó entre los poetas y pintores de Montmartre y Montparnasse - jóvenes con nombres como Picasso y Dalí y Braque. El calor de su personalidad pronto lo ligó a ellos e hizo entonces amistades que han durado hasta hoy, sin una sombra de incomprensión o de ruptura. Pero aún más importante, desde nuestro punto de vista, fué el hecho de que las posibilidades de la cámara fotográfica como un instrumento creativo estaban apenas comenzando a ser exploradas. Man Ray desde luego había forjado un vínculo con la pintura a través de su trabajo, mientras que muchos otros pintores estaban experimentando, tanto en fotografía como en cine. Picabia, Dalí, Cocteau, Buñuel, René Clair. . . Había llegado el momento en que toda clase de experimentos estaban en pié.

Mientras que escribía y pintaba se encontró interesado en la cámara. Afortunadamente para nosotros, la volteó hacia las personalidades que lo rodeaban. Hoy en día no existe casi ningún pintor o poeta de la época cuya imagen mental no haya sido palpada en su juventud por un retrato característico de Brassaï. No era solamente París la que encendía la imaginación de este estudiante de Transilvania, sino también (y casi debido a un accidente) los habitantes de la capital. Fué entonces cuando seleccionó su pseudónimo, considerando su propio nombre difícil de deletrear. Firmó sus ensayos y artículos con el que se había forjado de su ciudad natal Brasso, en Transilvania. Así nació "Brassaï.

A pesar de que mucho se ha escrito sobre su trabajo, y que se ha hecho con discernimiento y penetración, es todavía él mismo su mejor guía, porque es altamente articulado y lo ha sujetado a minuciosas autocríticas que ponen de relieve sus actitudes creativas y sus preocupaciones. Sin embargo, quisiera narrar como primicia una sesión reciente con Brassaï, porque me parece que ilustra las ideas de este "maestro", aún mejor que sus propios aforismos agudamente enfocados.

Fuí lo suficientemente afortunado el año pasado al recibir noticias suyas en las que me preguntaba si podía fotografiarme para un periódico norte-

©Digitalizado por el Museo La Tertulia - Biblioteca Nacional de Colombia

americano. No lo veía desde 1937 - y la reunión fué muy rápida entonces-. En aquella época publicamos una de sus fotos en "The Booster". Pero aunque yo no lo conocía muy bien, era buen amigo de Henry Miller y aparece en "El Trópico de Cáncer" como el fotógrafo que le mostró a Miller el París nocturno. Naturalmente fué un placer y un honor reanudar esta antigua amistad, pero debido a una equivocación en las fechas, Brassaï llegó y encontró dos jóvenes norteamericanos sujetándome a un fusilamiento de fotografías. Eran ambos muchachos brillantes e industriosos, pero su idea parecía ser la de sacar un millón de fotos antes de seleccionar una para la impresión. Además su equipo era fantástico, elaborado, enormemente caro. Recuerdo un lente de telefoto que tenía el largo de un periscopio submarino. Bién, dentro de esta casa amontonada erraba Brassaï con su aire de vaguedad atenta. No tenía casi equipo, una cámara muy vieja con una cubierta rota, un trípode que continuamente se arrodillaba como un camello - realmente un equipo pasmoso, pero tan apreciado como venerable.

"Después de veinte años puede uno comenzar a sentirse seguro de lo que puede hacer una cámara". Sin molestarle la competencia honesta, se sentó y tomó "pastis" mientras que los jóvenes andaban de un lado al otro, fotografiando, molestando con las luces y maldiciendo amigablemente. No sé como descubrieron quién era él - tal vez su nombre surgió accidentalmente-. Pero el cambio que se sintió en ellos fué extraordinario, porque eran admiradores suyos. Era realmente él? Le preguntaron, palpándolo por todas partes. Entonces, avergonzadamente, escondieron todo su equipo en el garaje e hicieron campo para la antiguedad venerable de Brassaï. Eran hombres de tacto y modestos. Preguntaron humildemente si podían verlo en acción. Brassaï, realmente, estaba dichoso. Murmuraba a su alrededor, regando cenizas de cigarro con su pipa de cacho blanca. Después de varios intentos, dignos de Laurel y Hardy, logramos que el trípode se parara. Brassaï encontró la luz demasiado dura; apagamos casi todo. La cámara, parecía, amaba las sombras. Después de todo este trabajo molesto de regular luces, y teniendo su cámara apuntándome en la esquina del sofá, Brassaï suspiró y se sentó en su silla, como si hubiera terminado el trabajo y estuviera descansando para fumarse un cigarrillo. Pero aún no había comenzado. Tranquila, ausentemente, empezó a hablar con los norteamericanos sobre fotografía en general, teniéndome en cuenta todo el tiempo con su ojo de lince. Mientras hablaba, reflexionaba. Si recuerdo mucho de lo que dijo es debido a que tenía que traducir para él, ya que no hablaba inglés. El tenor de su discurso era más o menos el siguiente: "Si, yo solamente tomo una, dos o tres fotografías de un sujeto, a no ser que me deje llevar. Encuentro que uno se concentra más si fotografía menos. Claro que es aventurado, cuando se toman varias fotos se corren menos riesgos, pero entonces se está sujetando

©Digitalizado por el Museo La Tertulia - Biblioteca Nacional de Colombia

uno a la ley del accidente - si el accidente tiene ley-. Prefiero tratar y si es necesario fallar. Cuando triunfo, estoy mucho más contento de lo que estaría si hubiera tomado millones de fotos. Siento que realmente he sido yo quien ha hecho la fotografía, que no la he ganado en una lotería". Todo el tiempo me miraba estudiándome en una forma vaga y ausente. Continuó con un ademán hacia mí, para que siguiera con la traducción. "Otra costumbre hoy en día es tratar de atrapar el sujeto fuera de guardia, en la creencia errónea que se revelará algo especial acerca de él si así se hace. Esto lleva a trucos a la final. Yo no hago las cosas de esa manera. No puedo."

Hizo un pequeño cambio en la posición del trípode, fumando y hablando con su voz suave y meliflua como si hablara consigo mismo-. "Por el contrario quiero que mi sujeto esté lo más consciente posible, completamente enterado de que está tomando parte en un evento artístico, un "acto". Se recuerdan de las viejas cámaras que los fotógrafos de los pueblos usaban al finalizar el siglo? Grandes como robles, con unas tapas de lentes del tamaño de la cara de un gato y con una caperuza negra hinchada? Toda la aldea venía a tomarse fotos de matrimonio y confirmación. Era un acto solemne, casi sagrado. Uno estaba obligado a sentarse quieto. Con la antigua lente la exposición a veces duraba cuatro segundos. Además había, que aguantar la respiración, sentarse quieto y mirar fijo "al pajarito". El hecho de ser un ritual producía algo en quien posaba - pueden verse las almas mirando por sus caras más fácilmente de lo que se puede ver en las fotografías de hoy. No estaban desprevenidos, sino que cooperaban totalmente, compartiendo un acto de inocente majestad - "haciéndose tomar un retrato". Esto es lo que todavía yo trato de lograr". De improviso, con un movimiento sorpresivamente ágil, a través del cuarto vino el "maestro" y me dijo: "Así es, precisamente lo que quiero. Ya! ". Aparentemente me había puesto en una posición que iba de acuerdo con su libro. Se sentó, enfocó y me dijo que mirara a la cámara y me quedara quieto. Eso fué todo.

Sugiero que fué esto lo que él realmente quiso decir cuando en el curso de una entrevista para Radio París, dijo: "Personalmente no me preocupo de la psicología. Yo fotografío todo - uno no necesita psicología-. . . Cuando tomo una fotografía de alguien, quiero entregar la inmovilidad de la cara, de la persona escondida en su propia soledad interior. La movilidad de la cara siempre es un accidente. . . Pero persigo lo que es permanente". Uno siente las comillas invisibles alrededor de la palabra "Psicología"; Brassaï no "interpreta" sino que deja que el sujeto se interprete a sí mismo en su película. Su único trabajo es abrir la puerta, por decirlo así, a la experiencia, escoger su momento y luego apretar el gatillo.

©Digitalizado por el Museo La Tertulia - Biblioteca Nacional de Colombia

En algunas notas que ha escrito sobre sí mismo, encuentro los siguientes pasajes que son interesantes, no solamente en cuanto concierne a sus intenciones, sino también por las pocas ideas técnicas que se descubren. "Llegué tarde", escribe, "a la fotografía; hasta mis trece años no sabía nada acerca de ella - en realidad la despreciaba-. Y nunca tuve una cámara en mis manos. Todo sucedió porque soy un noctámbulo ("je menais ma vie noctambule") y los aspectos de la capital nocturna me encendían y excitaban. Cómo en la tierra, me preguntaba, podré capturar y fijar estas impresiones poderosas, por qué medio? Durante años me persiguieron estas estas imágenes fugitivas. Mi amigo André Kertész rompió el encanto prestándome una cámara. Seguí su consejo y su ejemplo. Así se hizo "París de Noche". Transformé mi cuarto del hotel en un laboratorio. Compré (a crédito) una buena cámara - la Bergheil de Voigtlander, 6.5 por 9 cm. con lente Heliar f/4.5. Por largos meses, solamente retraté en la noche. A propósito, siempre he sido fiel a esta cámara. Siempre he desarrollado, impreso y ampliado personalmente. De los papeles de fotografía me encantan los brillantes - son los únicos que le muestran a uno inmediatamente cual es la fotografía que vale-. Creo que ustedes pueden jùzgar por sí mismos cual es mi sujeto favorito, es evidente por mi trabajo. Pero solamente quiero enfatizar sobre las consideraciones extremadamente prácticas que me impulsaron a aprender fotografía. Por el otro lado, quise decir algo más: siempre he tenido terror de la especialización en cualquier forma. A esto se debe que constantemente cambie de medio de expresión - foto, dibujo, cine, escritos, decorados de teatro, escultura, grabado. . . Y he publicado cerca de quince libros, ninguno parecido al otro".

Tiene que satisfacer por lo tanto un temperamento cambiante y lo hace totalmente. Lo más interesante es que lo ha logrado en todos estos medios - es un poderoso dibujante, escultor, etc. Podría uno imaginarse que estas formas secundarias de expresión serían pasatiempos como los de un escritor que pinta los domingos. No es nada de eso. Compite con sus iguales en todos los campos.

Pero como a un artista tan articulado como Brassaï es un crimen no dejarlo hablar por sí mismo al máximo, es lo que me propongo hacer ahora con algunas selecciones de sus voluminosos escritos y comentarios sobre su propia obra. No es solamente porque los datos son interesantes por sí mismos, sino también porque se encuentra el ángulo de la visión. Uno puede ver "por qué" un Picasso y un Braque admiran un compañero de este calibre. Cuando realiza una entrevista, es un placer oir las preguntas que hace y responderle. Por esto sus "Conversaciones con Picasso" son una guía invaluable de las ideas del pintor sobre su arte.

©Digitalizado por el Museo La Tertulia - Biblioteca Nacional de Colombia

"Para mí la fotografía debe sugerir en vez de insistir o explicar. Al igual que un novelista ofrece a sus lectores solo una parte de su creación - dejando algunos aspectos sin expresar - así pienso yo que la fotografía no debería proveer explicaciones superfluas de su sujeto. Pienso, por ejemplo, en ciertas fachadas de casas viejas, atravesadas por ventanas que ninguna presencia humana podría jamás darles vida. Sin ahondar más sobre este aspecto, puedo imaginarme la clase de existencia que los seres humanos llevan detrás de paredes como esas. Más aún, me sería posible, fotografiándolo de una cierta forma, interpretar de modo completamente tangible, su escondida vida interior".

"La fotografía tiene un doble destino. . . Es hija del mundo externo, del segundo viviente, y como tal siempre mantendrá algo de documento histórico o científico, pero también es hija del rectángulo, una niña de las "bellas artes", que requiere de uno que llene armoniosa y agradablemente el espacio, con colores o manchas en blanco y negro. En este sentido la fotografía siempre mantendrá un pié en las artes gráficas y nunca podrá escaparse de esta realidad. Realmente en cada foto se encuentra el acento puesto ya sea en la parte documental o en las artes gráficas. Es ineludible. Ciertamente en sus orígenes, la fotografía empezó imitando las varias escuelas de pintura, pero cuando yo principié a trabajar ya había comenzado a sacudirse las cadenas de lo puramente pictórico. En cada país vimos una reacción cimentada en el trabajo de un hombre - Stieglitz en Estados Unidos, Emerson en Inglaterra, Atget en Francia. . . Con ellos el documento cedió su lugar, al igual que la preocupación por la pintura. La fotografía se convirtió puramente en sí misma, ni más ni menos. Es decir que las personas empezaron a producir imágenes con este medio que no podían ser producidas de ninguna otra manera. En cuanto a aquellos que preguntaban (y aún lo hacen) en qué se diferencia la fotografía de los demás medios, les contesto refiriéndolos a un fragmento de conversación con Picasso, que he citado en mi libro".

En la conversación referente a Picasso, decía: "Cuando uno vé lo que usted logra expresar en una foto, de inmediato se comprende como ya no incumbe a la pintura. . . Por qué un artista trata aún tan obstinadamente, de presentar algo que la lente puede interpretar tan fielmente? Sería tonto, no es cierto? La fotografía ha llegado a su estado presente para liberar a la pintura de toda literatura, de toda anécdota y aún de todo sujeto. . . Los pintores deberían aprovechar su libertad recuperada para hacer algo diferente".

©Digitalizado por el Museo La Tertulia - Biblioteca Nacional de Colombia

En estos pasajes, Brassaï es el artista explícito, conciente de lo que está acometiendo, pero en otros, no está lejos de lanzar un epigrama de doble filo. Estoy pensando en su declaración "Je n'invente rien, j'imagine tout" (No invento nada, todo lo imagino). Este desplante subraya la necesidad de la intuición marchando a la par con la simpatía - no solamente con los poderes de una fría inteligencia-. En otras palabras, se abre hacia el accidente creativo, su mente puede organizar, pero es su intuición la que atraviesa la cubierta del objeto material para revelar sus propiedades simbólicas.

Sin embargo cuando todo ha sido dicho y hecho, Brassaï permanece con nosotros, en vida; aún cuando haga una naturaleza muerta, el objeto tiene un eco, vibra con el calor de su asociación humana. Su pequeña silla del parque está vacía, sí, pero el hombre y la mujer que estuvieron sentados allí durante toda la tarde se han levantado de improviso y se han ido tan recientemente que, si se pone la mano en el asiento, puede sentirse el calor fugitivo de los cuerpos. Si Brassaï retrata una rama de ciruelos en flor aún está vibrando por el peso del pájaro que en ese preciso momento ha decidido desaparecer. La asociación humana lo hace un biógrafo humano, así esté tratando con París, o con algún tema como inscripciones (graffiti), o con "aquellas emperatrices de la noche", los gatos. Es un empedernido gatómano, Brassaï, aunque misteriosamente no parece poseer ninguno. Al menos yo, no he encontrado rastro alguno de ellos en sus dos estudios de París donde trabaja. Talvez (conociéndolo) prefiere uno de los tenebrosos gatos de piedra de los templos del Museo. Me lo puedo imaginar frente a ellos durante horas, embriagándose con ellos.

Aún un tema tan abstracto como el de las inscripciones, el de su mejor libro (en mi opinión), no convierte su trabajo en algo objetivo, alejado, frío. A pesar de la ausencia de un sujeto humano, el retrato vibra con calor y coherencia. En especial si se ha encontrado casualmente con una observación suya en el catálogo de una de sus exposiciones de París: "Le mur m'attire aussi par ses graffiti parce que, dans notre civilisation, il remplace la nature" (Los muros me atraen también por sus inscripciones porque en nuestra civilización, reemplazan a la naturaleza). Una manera asombrosa de ver las cosas! Pero para los hombres de las ciudades, cuán verdaderas!

No puedo terminar este corto ensayo sin dar al lector el propio recuento de Brassaï sobre su primera incursión en el cine. Comienza como un cuento de hadas: "Un día, decidido a ensayar mi capacidad como cineasta, compré una cámara y me la llevé al zoológico". El resultado de esta excursión fué un

©Digitalizado por el Museo La Tertulia - Biblioteca Nacional de Colombia

gran éxito, ganándose un premio en Cannes y siendo distribuída en cerca de siete países. Pero lo que él tiene que decir acerca de la aventura es siempre de primer orden, en relación con su trabajo: "Quería encontrar la diferencia fundamental entre la fotografía y el cine. Contrariamente a lo que había imaginado, la fotografía no expresa movimiento, lo suspende. . . Y mientras más se aumente la velocidad del obturador, es más definitivo el cese de movimiento. . . Es aquí cuando la fotografía nos empuja fuera de la línea ordinaria de la percepción humana hacia los dominios científicos. A menudo he pensado que la fotografía se encuentra más cerca de la escultura que de la música, porque la escultura también suspende el movimiento. . . Por otro lado el cine es movimiento en sí mismo; ninguna imagen subsiste por sí sola sino en función de la anterior y de la siguiente. En este sentido el más grande enemigo del verdadero cine es la habilidad para hacer fotografías maravillosas, como por ejemplo, las de los mexicanos. Mi pequeña película es toda movimiento, para demostrar su soberanía corté toda palabra, todo comentario. . . Un poco de música para acompañar el movimiento de los animales fué todo. Llegué al punto de prevenirme concientemente de tratar de "componer" bellas fotografías. Me sacudí el fotógrafo inmóvil, recordando que el cine es "movimiento".

Esta es entonces la historia creativa de un artista singular de nuestro tiempo, cuyo trabajo nos excita y conmueve por su humanidad y percepción. Pero la historia está lejos de terminar, ya que Brassaï tiene vastos planes para el futuro. En los últimos años ha dedicado mucho tiempo a la escultura, y este nuevo aspecto de su trabajo le ha ganado distintos admiradores y las promesas de una serie de exposiciones. En cuanto a la fotografía, también se nos han prometido nuevas obras - obras de las cuales una montaña aún espera publicación entre su archivo-. De los laboriosos años 32, 33 y 34, una pequeña selección fué hecha para ilustrar "París de Noche". La gran masa de su trabajo de ese período continua sin publicación. Ahora, en un París totalmente cambiado, estas fotografías han tomado su sitio en la historia y merecen una audiencia mucho mayor de la que tuvo el libro original. Brassaï planea dárnoslas nuevamente muy pronto. Debe ser un sentimiento extraño el de estar aún vivo y a la vez tan seguro de que uno forma parte de la historia de su propia época. Brassaï, como sus amigos, puede sentirse satisfecho con el pensamiento de que valía la pena el esfuerzo, de que ganaron la batalla.

LAWRENCE DURRELL

Tomado del Catálogo editado para la exposición del Museo de Arte Moderno de New York.

©Digitalizado por el Museo La Tertulia - Biblioteca Nacional de Colombia

Exposición circulante realizada bajo los auspicios del Consejo Internacional del MUSEO DE ARTE MODERNO DE NUEVA YORK.

©Digitalizado por el Museo La Tertulia - Biblioteca Nacional de Colombia

C A T A L O G O

COLECCION DEL MUSEO DE ARTE MODERNO DE NUEVA YORK

No. 1	Vagabundo en Marsella	1937
No. 2	Prostituta	1932
No. 3	Hombre durmiendo	1932
No. 4	Sala de Baile	1932
No. 5	Grupo en una sala de baile	1932
No. 6	La Dueña	1932
No. 7	Hombre durmiendo al borde del Sena	1932
No. 8	Dos malhechores	1932
No. 9	Pelea	1932
No. 10	"Bijou" de Montmartre	1932 ó 1933
No. 11	Falsa pareja	1932
No. 12	Muro de la prisión en La Sante	1938
No. 13	Amantes en la esquina de una calle	1932 ó 1933
No. 14	Picasso, Calle de la Boetie	1932
No. 15	Ambrose Vollard	1932 ó 1933
No. 16	Burdel	1933
No. 17	Mujer en "Le Monocle", Montparnasse	1933
No. 18	Desfile del Baile de la Horde Montparnasse	1933
No. 19	"Lulu de Montparnasse"	1933
No. 20	"La Pantera en el Baile de la Horde, Montparnasse	1933
No. 21	Niña de Montmartre	1933
No. 22	Prostituta	1933
No. 23	Feria callejera	1933
No. 24	El Poeta León-Paul Fargue	1933
No. 25	Salvador Dalí	1933
No. 26	Chulo con su amiga	1933
No. 27	Burdel	1933
No. 28	Kiki cantando en un cabaret de Montparnasse	1933
No. 29	El Puente de las Artes	1934
No. 30	Avenida del Observatorio	1934
No. 31	Tres mujeres enmascaradas	1935
No. 32	Noche de Gala Maxim's	1946
No. 33	Fuegos de artificio en la Noche de Longchamps	1936

©Digitalizado por el Museo La Tertulia - Biblioteca Nacional de Colombia

No. 34	Contrafuerte del Elevado	1938
No. 35	Boulevard Rochochouart	1938
No. 36	La pintora Srta. Sabourdy	1950
No. 37	Pierre Bonnard	1952
No. 38	Palomas en un parque de Sevilla, España	1952 ó 1953
No. 39	Jean Genet	1955
No. 40	Cava de vinos	1955
No. 41	La escultora, Germaine Richier	1958

COLECCION PERTENECIENTE AL AUTOR

No. 41	La escultora, Germaine Richier	1958
No. 42	Avenida del Observatorio	1932
No. 43	Bal Tabarin	1932
No. 44	Burdel, Calle Quinquempoix	1933
No. 45	Chartres en invierno	1946
No. 46	Folies Bergéres	1932
No. 47	Puerta de los Jardines del Luxemburgo	1932
No. 48	Giacometti	1934
No. 49	Graffiti	
No. 50	Graffiti	
No. 51	Graffiti	
No. 52	Graffiti	
No. 53	Graffiti	
No. 54	Graffiti	
No. 55	Graffiti	
No. 56	Graffiti	
No. 57	Graffiti	
No. 58	Henry Miller	1932
No. 59	Le Pont Neuf	1949
No. 60	Madame Marianne D. - B.	1936
No. 61	Parque Montsouris	1931
No. 62	"Pére la Flute" en el Metro	1938
No. 63	Plaza de la Concordia	1945
No. 64	Arbol, París	1938
No. 65	Roma-Nápoles, Expreso	1955
No. 66	La Muestra Real, Inglaterra	1959
No. 67	Rue de Rivoli	1937
No. 68	Rue Quinquempoix	1932
No. 69	Sevilla, España	1952
No. 70	Vallauris	1948
No. 71	Islas Baleares	1953

©Digitalizado por el Museo La Tertulia - Biblioteca Nacional de Colombia

MUSEO DE ARTE MODERNO LA TERTULIA
CALI MARZO 22/1973

©Digitalizado por el Museo La Tertulia - Biblioteca Nacional de Colombia